DIE NEUE SCHAUBÜHNE
SCHRIFTLEITER: HUGO ZEHDER

11. HEFT DRESDEN, 1. NOVEMBER 1919 1. JAHRG.

DAS THEATER ALS TAT

Von Heinz Kenter

Laubes wortfanatische Regie hat fraglos die Prägnanz des Dichterworts bis ins klarste herausgestellt. Doch die Vernachlässigung des dekorativen Elements bedingte eine einseitige Wirkung, die Dingelstedt auch nur erreichen konnte, da bei ihm das dekorative Element das Wort erdrückte. Und wenn auch die Meininger den Sinn für einen einheitlichen Stil zu wecken vermochten, so blieben sie doch allzusehr im detaillierten Historismus stecken, wie Brahm im detaillierten Naturalismus.

Trotzdem ist der Fortschritt unleugbar.

Wenn man auch den Menschen ohne seinen Raum und ohne seine metaphysischen Schwingungen schuf, so war, Stufe um Stufe ringend, die Gestaltung des diesseitigen Menschen doch vollkommen erreicht.

Jetzt aber, nachdem der diesseits verklammerte Mensch in seiner Erdwüchsigkeit und seinem Naturverhaftetsein für unsere Bühne entdeckt, gilt es, seine Überwindung und den Weg zu finden: den geistigen Menschen auf der Bühne zu manifestieren, Fahne der nachschreitenden Menschheit.

Wir wissen, daß das Theater keine Vergnügungsstätte, aber auch keine moralische Anstalt ist. Wir spielen nicht Theater, um geruhsamen Bürgern bei der Verdauung behilflich zu sein. Der wertschaffende Faktor der gegenwärtigen Bühne muß eben der sein: Durch immer erneute, tiefseelische Erschütterungen den Menschen zurückzuführen auf den Urquell seines Seins, ihn immer erneut zu zwingen, in sich hinabzusteigen und in eigner Brust die Gesetze zu finden, auf denen das Dasein allein sich aufzubauen vermag, mit denen allein unserer metaphysischen Sehnsucht eine reale Basis geschaffen wird. Es gilt, den in Maschinen mechanisierten Menschen aus seiner Starrheit zu

lösen, ihn emporzuläutern und ihn durchfluten zu lassen von kosmischen Strömen.

Nicht auf dem Theater wollen wir die Handlung, sondern im Leben!

Voraufschreitende Feuersäule zu unserem Handeln: Die Idee, welche der Dichter manifestiert, der Regisseur flammend in ewig junger Kraft neu gestaltet: als Forderung.

Max Reinhardt gab (wenn auch nicht als Erster, so doch als Erster umfassend) dem Regisseur das Signum der nicht wegzuleugnenden, ja unbedingt notwendigen Existenzberechtigung. Dem Orchester, dessen Instrumente menschliche Körper, menschliche Individualitäten, ersteht im Regisseur der kongeniale Dirigent, der das Bühnenwerk ins Musikalische projiziert und Darsteller wie Szene, untrennbar verbunden, zu einer orchestralen Leistung zusammenfaßt. Ekstasen werden neu gefühlt und in diese Wirklichkeit gerissen. Durchpulst von ekstatischen Schauern, sichtbar, springt die Idee, aus den Gestalten des Dichters und dem vom Regisseur geschaffenen Raum stürzend, in die Menschheit — und schafft sie um.

Die Richtlinien, nach denen wir zu schaffen haben, ergeben sich von selbst.

Wir verzichten gern auf Detaillierung — da wir nach der Monumentalität der Linien streben: beim Schauspieler wie bei der Szene. Und wie der Schauspieler mit der Einfühlung in das Mensch-Sein seiner dichterischen Gestalten wächst, so wächst organisch verbunden der Raum aus den Gestalten, die ihn beleben. So werden Szene wie Schauspieler das Geistige des Dramas bis in die feinsten Regungen auszudeuten und zu versinnbildlichen wissen. Neue Raumprobleme bringen unsere jungen Dramatiker. Die Überwindung der Realität des Raumes wird Forderung; die Auflösung in Licht und Farbe Bedingung, um das Geistige rein und in schärfster Prägnanz auszudrücken. Beachtenswerte Lösungen liegen in Johannes Tralows Inszenierung von Sorges „Bettler" (Köln) und Paul Henckels Inszenierung von Strindbergs „Traumspiel" (Düsseldorf) bereits vor.

Bewußt muß uns werden, daß wir alle Diener an der Idee sind.

Aus des Schauspielers Mund, heißes Wort, stürzt sie in den Raum: Geste, Farbe, Licht runden sie zu harmonischem Ausdruck.

Jedes Drama hat seine Idee —
Jedes Drama ist eine in sich geschlossene Welt —
Jedes Drama ist ein Welt-geschehen —
Teil vom Ganzen stets und doch ein Alles!

Es wird klar, daß es unsinnig, bei der Inszenierung von Dramen nach methodischen Begriffen von einer allgemeinen Grundbasis auszugehen.

Es gilt: Jedem Drama seinen eigenen Stil zu ertasten, jedem Drama die ihm einzige Basis zu schaffen, auf der Menschen und Raum sich aufbauen. Man muß das nur diesem Werk eigene Erdhafte ruchbar machen und den Grundakkord einfangen, den Wort und Bild klingen machen.

So wird der Regisseur von selbst auf die Musik verwiesen. Und eindringliche Arbeit schafft aus der Musikalität der Worte musikalische Gesetze für die Gestaltung des Werkes.

Nur bei völligem Hingegebensein vermag der Regisseur so in sich hineinzuhorchen, daß er die Melodie des Dramas und die der einzelnen Gestalten aus sich selbst erlauscht, zugleich aber auch die Töne, die aus dem von ihm geschaffenen Raum schwingen, zu harmonischer Einheit mit der Musik der Dichter-Menschen verschmilzt.

Hier eine Stille, dort ein Schrei — Gewißheit oder Ahnen — strömende Rede und qualvolle Pause — schleppende Müdigkeit und expansive Ekstase: ein Chaos, allein gebändigt in der vom Regisseur geschaffenen Partitur, durchwoben von dem immer wieder anklingenden Grundakkord.

Immer deutlicher erweist es sich, daß die Tätigkeit des Regisseurs unentbehrlich. Er ist die Achse, um den die Dichter-Welt sich dreht. Er gibt ihr Richtung und Aufstieg. Aber nicht allein auf bühnenkünstlerischem Gebiet liegt seine Bedeutung. Sie wächst hinüber in das der allgemeinen Geisteskultur. Der Regisseur, unterstützt von schauspielerischen Persönlichkeiten, wird ein heller Führer sein: den Menschen aus den Verklammerungen lastender Erdheit zu befreien, ihn

auf sich selbst zu stellen, ihm die Gewißheit tieferen Verbundenseins mit diesem Kosmos zu geben.

Und wenn der Ruf nach dem „Neuen Menschen" jetzt brausend ertönt, (Nietzsche: Stimme des Rufenden in der Wüste!) so kann die Bühne, wenn auch nicht ihn gestalten, doch den Weg ihm bereiten und die Basis schaffen: Der Menschheit ihre geistige Tiefe offenbarend, weckt sie in ihr Sehnsucht und Wille zur Gestaltung des neuen, größeren Menschen in uns.

DER WAHRE SINN DER GRIECHISCHEN KATHARSIS

Von Katharine Tischendorf

Noch Lessing (es war doch Lessing) hat sich den Kopf über den Sinn der griechischen Katharsis zerbrochen. Der Zuschauer sollte sich durch das Mitleben der in der Tragödie dargestellten Leidenschaften von diesen (den Leidenschaften) reinigen.

Es müßte etwas schwierig gewesen sein, falls es so war. Aber es war eben anders.

Zunächst: der Begriff des Zuschauers in unserm Sinn ist überhaupt erst ein Resultat unserer modernen Psychologie. Wir glauben eben, daß es so etwas gibt: Zeit zu haben, sich — sich selbst gegenüber befindlich — zuschauen zu können. Und damit auch dem andern zuschauen zu können. Wir glauben eben, daß wir uns im Spiegel besehen können. Daß der Spiegel, glatt und ruhevoll, uns uns selbst zurückwirft.

Wenn das aber ein Betrug wäre? Wenn die Spiegelfläche, wandelbar und innerlichst bewegt wie der Meeresspiegel, uns verzerrt, verändert, heute so, morgen so zurückgibt? Daß nicht etwa wir es sind, die heute so, morgen anders aussehen, sondern die Launenhaftigkeit des Spiegels uns je und je so und so wiedergibt? Wenn es überhaupt keine Spiegelung gäbe?! Sondern nur: Schatten werfen? Schatten, die vorausgehen; Schatten, die beiher laufen; Schatten, die nacheilen . . . . . ?

Und damit auch keine Selbstbeobachtung gäbe („Selbstbespiegelung") und damit auch kein Zuschauen; und keinen Zuschauer?

Sondern nur: Schauspiel!?

Zuschauer: das ist der Schauspieler in der Möglichkeit, der ewig gierig Bereite, miteinzugreifen; der chorisch Mitbrüllende, solange ihm solches (das Mitspiel) versagt ist.

Zuschauer: das ist die Nebenrolle im Schauspiel.

Die Katharsis, die Reinigung, geht die Hauptrolle, geht den eigentlichen Schauspieler an.

Das Schauspiel ist — ganz Schillerisch — eine moralische Angelegenheit. Aber diese moralische Angelegenheit — ganz im — Schillerisch — geht den Schauspieler selbst an.

Der Regisseur — in dieser Urdeutung: der Erzieher an sich — verteilt die Rollen nicht darnach, wie sie ästhetisch passen, sondern wie sie moralisch zuträglich sind. D. h., wie im „Traum ein Leben" der Held im Traum seine gefährlichen Eigenschaften „ausspielt", so — die Bühne hier der Traum — erhält der Schauspieler die Rolle, in der er die potentiell in ihm liegenden Eigenschaften auslebt; oder: verkümmerte Eigenschaften entwickelt; oder: sein Gegenteil gestaltet. Um seiner moralischen Vollendung, oder eben: seiner moralischen Katharsis wegen.

Eben dies: der Verbrecher im Stück, vom nie (vielleicht nur aus Furcht nie) sündigenden Menschen gespielt, reinigt diesen von den in ihm liegenden verbrecherischen Anlagen (er müßte ja kein Mensch sein, wenn er sie nicht hätte!).

Es ist übrigens nicht wahr, daß das Spielen von Verbrecherrollen zu Verbrechern erzöge. Man dürfte ja eben auch niemand dauernd solche Rollen übergeben. Und falls eine gelegentliche Darstellung so (nachahmungslockend) wirkte: dann hat das Opfer des Verbrechers schlecht gespielt!

—

Es ist eine ungewöhnlich seltsame Beobachtung, daß reale Szenen roher Gewalt mit dem Bewußtsein des irgendwie Traumhaften verbunden sind. Diese Beobachtung beweist, daß sich solche Akte bereits in unserem Bewußtsein in einer anderen Sphäre abspielen.

Und ferner: unser im Wachen unterdrücktes Wunsch-, Willen- und Empfindungsleben rettet sich in den physischen Traum (der noch lange nicht richtig gedeutet ist: die Freudsche

Theorie ist zu einseitig naturwissenschaftlich modern und nicht auch: mythologisch-„altmodisch"). Oder: es rettet sich in die von den Franzosen so gern beschriebenen Erscheinungen des Doppel-Ich. Oder: es rettet sich auch nur in die Phantasie (besonders Dichterinnen leidenschaftlichster Gefühle sind menschlich häufig kindlich-kühl).

Für alle diese Erscheinungen: Das quasi-Traumbewußtsein; den physischen Traum; das Doppel-Ich; die Phantasie: müßten wir eine gemeinsame Basis schaffen: die Bühne.

Das wäre moralisch-hygienisch: einem Menschen seinem aus den Träumen gedeuteten Wunschleben eine Realität schaffen in der schauspielerischen Rolle; ein Bauernmädchen, das im Doppel-Ich Königin ist, auf den Brettern zur Königin machen; das in der Phantasie masochistisch veranlagte Kind zum Theateropfer eines Sadisten werden lassen (es wird bestimmt seinen Masochismus aufgeben: wenn nur der Partner richtig (d. h. moralisch-wahrhaft) spielt!).

Haben wir so einmal richtig geschieden: alles Halbdunkle in das Licht der Rampe gerückt und bewußt für die Menschen Schicksal gespielt, dann heißt es: von der Bühne aus die Welt erobern.

Und das bedeutet: unser ganzes albern-ernstes Leben wieder zum Spiel machen, zur seligen Heiterkeit des göttlich-goldenen Zeitalters. Und dann hören Wachen und Traum, Realität und Phantasie auf, Gegensätze zu sein.

Dann, erst dann werden die Menschen ihre Schatten verlieren, weil die Schatten, wie Andersen vorausgedichtet hat, wieder Menschengestalt annehmen werden, wieder unsere „Doppelgänger", unsere zweiten „Iche", unsere nächsten Brüder und Schwestern sein werden.

Dann wird Phantasie: nicht mehr nur Phantasie, sondern Wirklichkeit-schaffend, Wirklichkeit selbst wieder sein.

—

Was trennt uns von diesem Zustande noch?: nicht so sehr die Ungläubigkeit der Einzelnen, sondern die Unfähigkeit, die vielen Glaubenden in einer neuen Gemeinschaft zu sammeln.

DIE LAUBE DER SELIGEN

Von Max Herrmann

BRUCHSTÜCK AUS DER HANDSCHRIFT EINER KOMISCHEN TRAGÖDIE

Abend. Promenadenweg an einem Fluß. Rechts eine Laube. In der Mitte der Promenade eine Bank. Aus der Ferne hin und wieder Hundegebell. Am andern Ufer des Flusses von Zeit zu Zeit der vorüberhuschende Lichtschein eines Wagens. Frau Emma Maruschke, eine dicke, etwa 35 Jahre alte Witwe, kommt Arm in Arm mit ihrem Zimmerherrn, dem 23jährigen schlanken und blonden Schriftsteller Josef Wurzel,

EMMA: Die gottverfluchten Mücken! . . . Ich bin schon ganz kaputt! Meine Arme sind ein einziger roter Fleck . . . und meine Beine erst! Da meinen's die Biester besonders gut! Komm bloß hier weg! Gehen wir etwas schneller!

JOSEPH: Ich kann nicht mehr . . . Ich bin wohl krank.

EMMA: Schon wieder! Und das will ein Mann sein! —

JOSEPH: Setzen wir uns doch etwas auf diese Bank.

EMMA: Es ist gewiß schon elf!

JOSEPH: Kann sein!

EMMA: Wir werden die Elektrische kaum noch erreichen.

JOSEPH: Bei Gott! Es riecht hier nach Leichen! . . .

EMMA: Was redest du für Unsinn, du bist wirklich nicht gesund

JOSEPH: Es riecht hier nach Leichen . . . ganz deutlich . . .

EMMA: Ein toter Hund ward vielleicht hier verscharrt.

JOSEPH: Weg von hier, weg, bloß weg! Die Angst, der Schreck . . . ich bin wie erstarrt! Ich kann im Dunkeln nicht leben, in der Stille, im Schweigen, unter den gespenstischen Zweigen. Die Angst immer im Hals — Oh, das ist ein Ort des Grauns, eine Stätte des Schicksals . . . Komm!

EMMA: Aber beruhige dich doch, mein Josel, mein Lieber, du hast ja das Fieber! Erst willst du dich setzen,

hier niederlassen, jetzt voller Entsetzen den Platz schnell verlassen. Ich bin doch bei dir!

(Sie zieht ihn auf die Bank)

So! Leg deinen Arm um meine Hüften — — —

JOSEPH: Der Gestank von tausend Grüften liegt über mir in mir . . .

EMMA: Das ist alles Quatsch! So! Leg deinen Kopf an meinen Busen, gib mir deine rechte Patschhand, und vor allem rauch eine Zigarre!

JOSEPH: Zigarre! Ich kann das Zeug nicht vertragen!

EMMA: Damit wir die Mücken verjagen und den Geruch, der dich bedrückt, hier sind Streichhölzer!

JOSEPH *(zündet seufzend eine Zigarre an):* Ach, ich bin ja verrückt!

EMMA: Siehst du, du wirst schon wieder vernünftig, mein Schatz. Jetzt komm her und gib mir einen herzhaften Schmatz!

JOSEPH: Du tötest mich! Wenn du mich wenigstens wirklich zu Tode quältest! Was soll ich? Ich kann nichts mehr schaffen! Du machtest mich ganz zu deinem Affen! Dabei liebe ich dich gar nicht, ich kann dich nicht einmal leiden; Du riechst so nach Schweiß, du bist zu dick, zu heiß! Ich möchte dich so gern vermeiden! Du stinkst so nach gebratenem Fett, dein Hemde ist schmutzig, du bist so gewöhnlich! Wie oft schwor ich schon, von dir zu gehn — und doch lag ich jeden Morgen wieder bei dir im Bett — — —

EMMA *(gibt ihm wütend ein paar Ohrfeigen):* Das sieht dir ähnlich! So ein Idiot, ein gemeiner Lump, er saugt mich aus, er lebt auf Pump, er verpraßt mein Geld, er tut nichts, hat nichts! Na, dir werd ich zeigen, wer Herr ist im Haus: Du fliegst raus!

JOSEPH *(apathisch):* Meinswegen, schadt nichts!

EMMA (*heulend*): Erst tut man ihm alles Liebe und Gute, und nun — — man hat keinen Dank dafür! Alle Liebe verschmäht! Mit meinem Herzblute hätt' ich dich genährt, alles hab ich dir gewährt . . . grausam, so grausam!

JOSEPH: Heule nicht, du weißt, ich kann das nicht vertragen — Du kannst dich nicht beklagen, du nicht?

Man hört Schritte

Still! Es kommt wer!

Franziskus mit Babette Gistel.

BABETTE: Wohin führst du mich?

FRANZISKUS: In die Stille. Zur Laube der Seligen. Wo wir ungestört sind. Komm!

Er zieht sie in die Laube.

BABETTE: Da ist jemand drin . . .

FRANZISKUS: Der geniert nicht mehr!

BABETTE: (*schreiend*): Ein Erhenkter!

FRANZISKUS (*hält sie fest*): Bleib — Ein von der Schule des Lebens Geschwenkter, wie ich! Bloß daß er allein herkam und das Beste vergaß; während ich dich mitnahm zum Teufelsfraß!

Schaukelt den Leichnam hin und her.

Das ist das Leben: ein Purzeln, ein Schweben, ein schlotterndes Baumeln, zu Tode sich Taumeln, ein tolles Geschlenker, am Ende der Henker! Verruchtes Gegaukel die Liebesschaukel! Ein hopsender Schluß!

Stößt Babette gegen den Toten.

Gib doch dem auch einen Kuß! Hast ja so viele geküßt — — —

Babette fällt mit einem Schrei in Ohnmacht.

FRANZISKUS: Ha, so zart! War das zu viel schon, zu hart? Wach auf!

Er zwickt sie. Sie erwacht.

BABETTE (*zitternd*): Was willst du?

FRANZISKUS: Was ich haben muß! So hast du viele betört, sie umschmeichelt, verführt, bald zu Tränen gerührt, bald gehätschelt, bald verlacht und zum Narren gemacht. Hast dich gegeben, hast gelockt, hast dir nun selber die Giftsuppe eingebrockt! Nahmst ihnen die Kraft, alles umsonst verpafft! Gabst ihnen Küsse so viel, Griffe da und dort, und fast am Ziel schicktest du sie lachend fort, mit der Begier und dem Brand, dem ungestillten Feuer. Hohläugig sind wir, blaß, gelähmt und matt — aber ich hab es satt! Gib dich mir ganz! Ließest mich dich nackend sehn — wollte schier vergehn! gesichert hinter verschlossener Glastür spreiztest du deine Beine — aber als du dann hervortratst, warst du wieder ganz die unnahbar Reine, zugeknöpft bis zum Hals und Reformhosen ebenfalls. Wie ich dich auch beschwor — — — Daß ich mich dann je nach Bedarf immer aufs Sofa warf und meine Jugend und Stärke an mir selber verlor!

BABETTE: Gab ich dir nicht genug, so viel ich konnte! Du weißt, daß ich einen andern heiraten muß, einen Reichen, keinen deinesgleichen. Ich muß an meine Eltern denken, was willst du dich darum kränken. Tat ich nicht soviel für dich, alles aus Liebe —

FRANZISKUS: Du verdienst Hiebe! Du betrügst mich und uns alle und deinen Bräutigam auch. Du tatst soviel! Ah! ich war dir auch nur ein Spiel. Du weidest dich an meinen Leiden, du lachst über meine wankenden Knie: du gehst über den grausamsten Heiden, du stehst tief unter dem Viehe! — Willst du nun oder nicht?

BABETTE (*schmeichelnd*): Hier doch aber nicht. In der Nähe von Leichen. Wir wollen schnell nach Hause schleichen. In meinem kleinen Zimmer bei rosigem Ampelschimmer schenk ich mich dir ganz, du ungestümer, ungestümer Franz!

FRANZISKUS: Nein, hier! Grade hier! Du wirst dich nicht wieder von mir stehlen, im Angesicht des Todes sollst du dich mir vermählen! Komm, schon zittern meine Hände, mach ein Ende! In meinen Armen — — —

BABETTE: Erbarmen! — Erbarmen! Ich kann ja heut nicht, sowieso nicht . . . Nimm doch Vernunft an!

FRANZISKUS: (*stürzt auf sie zu, fällt mit ihr hin, ihn rührt der Schlag.*)

BABETTE: Franz — Franz! Wa . . was? Das ist ein schlechter Spaß! Kalt, ganz kalt! Heiliger Vater, ich stehe in deiner Gewalt! Laß mich glücklich diesem Schrecknis entrinnen, bringe mich lebendig von hinnen! Bloß lebend nach Hause, geschwind, geschwind . . .

EMMA (*gerührt*): Komm her, du unglückliches Kind!

BABETTE (*erschreckend*): Ich . . . ä . . . ich . . .

EMMA: Wir tun dir nichts zu Leide, ängste dich nicht!

JOSEPH: Oh! um mich häuft sich der Schmutz, berghoch! Ich ersticke! Freilich, du nimmst deinesgleichen in Schutz!

EMMA: Halts Maul!

BABETTE (*hat die Situation erfaßt*): Haben Sie Nachsicht mit mir! Ja, wenn alles so wär, wie er gesagt, meiner Ehr!, ich wär eine ehrvergessene Magd! Aber der Ärmste litt ja an Halluzinationen, an Verfolgungswahn, eifersüchtig wie ein Barbar. Der Ärmste — er war! Mein Fränzel tot! (*Weint.*) Der Laute, Frohe, etwas Rohe, und doch so Traute, nun so stumm, so still! . . .

JOSEPH: Krokodil!

BABETTE: Kein Krokodil! Du kennst mich nicht! Wenn ich ihn nicht liebte, wär ich nicht mit hierhergegangen. Wie hab ich an dem Mann gehangen! Trotz seiner Kapriolen und bizarren Launen — — —

JOSEPH: Der Teufel soll euch holen! . . . Wer weiß? Wer kann in euch hinein? Verschlossene goldene Türen! Wer traut euren Schwüren? Wer kann auf eure Treue bauen, euch trauen? Wer? Fiel nicht jeder bisher hinein? Wer kann euch glauben? Kein Schwein! Erst gibt man euch alles, dann ewiger Dalles und einsam verreckt . . .

EMMA: Jetzt hat sich der auch angesteckt!

BABETTE: Du bist gewiß nur recht unglücklich . . .

EMMA: Verrückt ist er, Größenwahn! Dabei so ein Hasenfuß! Vielleicht ist er schon ganz naß vor Schreck! Und spielt sich plötzlich auf als Mann, der Geck! Du hattest ja so Angst, daß du nicht gestorben bist, wundert mich nur!

JOSEPH: Angst — wovor? Keine Spur! Jetzt nicht mehr! Alles fiel ja ab, alles Kleine! Nur dieses: das Verlogene, Gemeine, das heimtückisch Niedere, das Weibliche! —

EMMA: Und der Erhenkte?

BABETTE (*schnell*): Es ist Max.

JOSEPH: Ha, du nennst ihn, du kennst ihn, wie? Vielleicht deinetwegen, auch deinetwegen . . .

BABETTE: Fränzels wegen! Sein bester Freund! Er war auch in mich verschossen; da Franz meine Liebe genossen, ging er in die Lasterhöhlen, in die Spelunken, hat aus vergiftetem Becher getrunken. Dann, verseucht bis auf die Knochen, kam er hierher gekrochen und machte Schluß. Was fand er kein Maß im Genuß, warum konnte er sich nicht zügeln!

JOSEPH: Oh, könnte ich euch mit glühenden Gabeln striegeln! Ihr, ihr Ewig-Teuflischen, ihr! — Ich kannte auch einen — wenn ich daran denke, muß ich weinen! Kellnerinnen führten ihn in das Mysterium

ein. Seine Mutter war zu gelehrt, die hat sich den Satan um ihr Kind geschert. Da wurde er so hundsgemein. Am Ende, es war um ihn jammerschade, eine Kugel durch den Kopf auf der Promenade, auch auf einer Fluß-Promenade, wie hier gerade. Wir haben ihn trauernd zu Grabe getragen, seine Mutter promovierte in denselben Tagen! Ach, ihr seid euch ja alle gleich, die eine so, die andre so, und alle verlogen, selbstsüchtig und roh: der Hölle Bereich!

EMMA: Du Narr, du blöder Tolpatsch, Hanswurst, Clown!

BABETTE: Still! Ein neues Pärchen!

EMMA: Kauer dich hierher! Sie gehen auch nach der Laube. Das reine Schauermärchen:

JOSEPH: Ich schnappe heut noch völlig über; ich glaube, ich halte das nicht mehr lange aus! Zum Überlaufen voll ist der Topf! Großer Gott, mein armer zermarterter Kopf!

EMMA: Psst!

Friedel und Ewald.

EWALD: Zur Laube der Seligen! Der Überstandenen, der Ewig-Fröhlichen! Guten Abend meine Herren! Zwei Vorgänger! Wie schön wir's trafen: schon zwei im Hafen, wir sind doch nicht ganz allein. Wünsche wohl zu schlafen!

FRIEDEL: Zwei Tote!

EWALD: Zwei verglimmte Flammen. Schaure nicht zusammen, zwei Kollegen! Zwei, die uns vorangingen auf diesen verschlungenen Wegen. Wie ihre Seelen uns zuklingen! Hörst du es nicht? Sie sind schon drüben im Licht, wir hocken noch im Trüben — — — Ich grüße euch einstweilen! Bald, bald sind wir bei euch. Wir wollen uns beeilen!

FRIEDEL: Ach, dieser schreckliche Geruch!

EWALD: — Kein Segen, kein Fluch! Abgestreift wie einen bunten flatternden Schleier! Küsse, Küsse! — — — Ein Totenfest aufjauchzender Zecher, eine silberne Leichenfeier, dann das purpurne duftende Gift in den Becher — Der Rest — — —

FRIEDEL: Muß es denn sein?

EWALD: Du weißt es selbst! Ich habe für dich, für uns gedarbt, ich habe Not und Verfolgung erlitten, ich habe für dich gekämpft und gestritten, ich habe meine Eltern verlassen, ich habe für dich gehungert — wochenlang bin ich ohne eine Wohnstätte herumgelungert, ich bin für dich verkommen in Schmutz und Leere, ich gab für dich meine Kunst — meine Ehre — hast du je ein Wort der Klage von mir vernommen? Ich hab es nie bereut, nun, da mich bereits der Mantel des Allmächtigen umschwebt, bekenne ich dankbar: Ich habe gelebt!

FRIEDEL: Warum können wir nicht weiterleben?

EWALD: Du weißt es selbst! Ich habe an dich in allem, mit allem geglaubt; — schließlich hab ich für dich geplündert und geraubt. Soll ich meine Freiheit verlieren, ich, so stolz — nein! Was kann mir das Leben nach dem, nach dir noch Köstliches geben, noch Süßeres bringen —

FRIEDEL: Wir könnten fliehen, nach Amerika!

EWALD: Ich will dich nicht zwingen. Du wolltest selbst mich begleiten — lebe du! Ich danke dir für alle Seligkeiten, die du mir beschertest. Bleibe zurück!

FRIEDEL: Ohne dich . . . ohne mein Glück!

EWALD: So komm! Sage der Welt ade, den tausend Lichtern in der Ferne, der Stadt und dem geheimnisvoll aufleuchtenden Strom, dem Duft, so zart, so matt . . .

Ein großer dunkler Dampfer, am Vorderteil ein rotes Licht, gleitet lautlos auf dem Flusse vorüber.

FRIEDEL: Hu, das Gespensterschiff! Das bedeutet Unheil!

EWALD: Nein! Das Glücksschiff, das Leben! Mit dem Hoffnungsschimmer gleitet es träumend in die Ferne, unser Leben — — — gleitet mit seiner reichen Last an Bord . . . wohin? Wo liegt das Ziel — — — — Fort! Sonst nichts! O Himmel, o Sterne, o Fülle des Lichts! Euch sende ich meinen letzten Gruß, der unter Tränen lacht! Gib mir noch einen letzten seligen Kuß!

Er umfängt sie heiß und lang.

Und nun: Gute Nacht! Hier nimm den Revolver, ich will dein Mörder nicht sein . . . Du liebe, süße . . . Ich . . . kann dich nicht sterben sehn. Aber ich will dich dann weich betten und dir die Augen zudrücken und dann will ich mich an dein Herz legen, ganz nahe will ich bei dir liegen, und dann werden wir drüben wieder eins sein! . . .

Drückt ihr die Hand und dreht sich um.

Leb wohl!

FRIEDEL: Da!

Schießt plötzlich auf Ewald.

EWALD (*schlägt hin*): Kanaille!

FRIEDEL (*will fortlaufen*): Ich will leben, leben! Frei! Lieben! Ich geh ins Bordell!

EWALD (*greift nach ihrem Fuß, so daß sie hinfällt*): Fertig . . . ist . . . die Laube — (*Stirbt.*)

FRIEDEL (*rafft sich schnell auf. Rast davon.*)

GOETHE UND DIE GESINNUNG DER ZEIT

Von Wilhelm Uhde

Der materiellen Anschauungsweise einer zusammengestürzten Zeit entsprechend war man der Meinung, daß für den Ausgang eines Krieges eine gute Strategie, die Stärke der Heere, die Anzahl der Geschütze und ähnliche Dinge allein ausschlaggebend seien. Es fragt sich aber, ob nicht mehr als diese greifbaren Realitäten gewisse Imponderabilien ihren Einfluß ausüben und ob unter diesen nicht beispielsweise und vielleicht in erster Linie die Gesinnung der kriegführenden Länder mit entscheidend ist.

Man könnte freilich darauf hinweisen, daß bei Beginn des Krieges das deutsche Volk mit einer sehr großen Begeisterung in diese schwere und fragwürdige Zeit schritt und daß es während des Verlaufes des seine Kräfte von Tag zu Tag mehr schwächenden Krieges eine bedeutende Standhaftigkeit zeigte. Aber es fragt sich wohl, ob diese Begeisterung und diese Standhaftigkeit von jener großen Qualität waren, welche die Gesinnung der dreihundert Startiaten auszeichnete, welche der ungeheuren Übermacht des persischen Heeres trotzten, oder die des preußischen Königs, als er mit der gewaltigen Koalition rang, oder ob sie von jener Größe waren, die wir vor hundert Jahren in der preußischen Erhebung finden.

Es ist anzunehmen, daß nur diejenige Gesinnung eines Volkes den Ausgang eines Krieges zu seinen Gunsten beeinflussen kann, die auf sehr positiven und wertvollen Eigenschaften beruht; auf dem Glauben an vorhandene Heiligtümer der nationalen Seele, auf der Sehnsucht nach ihren sittlich fundierten Notwendigkeiten. In diesem Falle freilich ist die Gesinnung im Stande, ein sehr bedeutendes Übergewicht der Materie — an Soldaten, Geschützen, Munition — zu besiegen. Denn der sittlich orientierte Geist ist stärker als die brutale Gewalt.

Von solcher Art freilich waren die Begeisterung und die Standhaftigkeit der Deutschen zu Beginn und während des Krieges nicht. Die Begeisterung war eine mehr oder weniger

gegenstandslose, ein Rausch, den keine greifbaren Ideale nährten. Man sprach wohl von der heiligen Aufgabe der Verteidigung heimatlichen Bodens, aber in den Herzen lebten allerlei dunkle, von den alldeutschen Toren und Verführern genährte Begierden, die auf gewaltsamen Länderraub ausgingen. Diese Gesinnung war unzweifelhaft bei den Leitern des Reichs zu finden. Aber auch bei dem Kleinsten und friedlichsten Bürger war zum mindesten ein „dolus eventualis" hinsichtlich materiellen Gewinnes vorhanden. Und damit die Schuld. Aber nur die große und reine Gesinnung, die von allem Zweideutigen frei ist, überwindet die Macht. — Und was die Standhaftigkeit anlangt, so beruhte sie sehr bald nicht mehr auf dem festen Glauben an eine gute Sache, sondern auf dem schwankenden Boden der Lügen und unverantwortlichen Versprechungen politischer Dilettanten und auf trügerischen Hoffnungen.

Die geistige Verfassung des neu gegründeten Reiches nach 1870/71 war dem Entstehen einer großen Gesinnung nicht günstig. Ihr Wesen kommt unter dem Namen „Impressionismus" am klarsten und schärfsten zum Ausdruck. Dieses Wort, mit dem man die Gesinnung und die Art einer Kunstperiode zu bezeichnen pflegt, paßt naturgemäß für die ganze Zeit, deren Wesentliches von dem ihrer künstlerischen Ausdrucksweise nicht verschieden ist. Und so wie die Kunst des Impressionismus auf den momentanen Reizen des Auges beruhte, jede menschliche und seelische Anteilnahme ausschloß, so verzichtete der Impressionismus der Politik auf große, in den Schatzkammern der deutschen Seele geschmiedete Pläne und betätigte sich unter der Wirkung spontaner und oberflächlicher Antriebe des Tages und der Stunde in mehr oder weniger unzusammenhängenden Aktionen. Das von Bismarcks Hand in eine neue Form gebrachte Reich entwickelte nicht von bekennender Liebe, nationaler Gesinnung beratene centripetale Kräfte, sondern centrifugale, die auf Augenblicksreize reagierten. Dem künstlerischen Impressionismus, dessen Siegeszug über die Oberfläche keine Forderung der Tiefe Halt gebot, entsprach die Tendenz jener skrupellosen, von keinen Hemmungen aufgehaltener Expansion in der Politik, die man als Imperialismus sich zu bezeichnen gewöhnt hat.

Statt einer neuen Gesinnung, die alles Wertvolle aus den Tiefen holte und band, erfüllte die neue Form des „Reiches" jene alte übernommene Geistigkeit, an die Bequemlichkeit und Stolz sich gewöhnt hatten und die man als „goethische Weltanschauung" zu bezeichnen pflegte.

Diese Weltanschauung, die man mit mehr Recht eine Lebensauffassung nennen würde, und zwar eine solche, die mehr angenehm und beruhigend als anspannend und beglückend war, die niemals unter Kämpfen Werdendes darstellte, sondern stets etwas Fertiges, war im hohen Maße die des geistigen Rentiers. Sie hat eine Psyche zur Voraussetzung, die im Lehnstuhle sitzend die Eindrücke der Außenwelt abwartet, und, von Leidenschaften unberührt, ordnend und Beziehungen schaffend, das Weltbild didaktisch bebrütet. Dieser Geist Goethes war mehr forschend und organisatorisch als schöpferisch, mehr bewußt als spontan, ohne den Reiz des Träumerischen, ein Geist der Objektivität, nicht der Liebe und des sich Bekennens. In seiner Kontemplativität konnte er nicht wertebildend sein. Er spiegelte sich wohlgefällig in seiner eigenen Sachlichkeit, und, indem er Spekulationen und damit Irrtümer vermied, in seiner Unfehlbarkeit.

Dieser Geist der Macht und Selbstzufriedenheit paßte sehr gut in die Oberflächenstimmung des „Reiches". Goethes Geist, der durchaus von den Tatsachen regiert wurde, sich bewußt über das Irdische nicht erhob, war derselbe Geist des Impressionismus, der seine Anregungen von dem nahm, was auf der Straße lag und was die Gelegenheit ihm zutrug. Auch Goethe lebte von der Gelegenheit. Auf ihr beruhte sein Leben, seine Erkenntnis, seine Dichtung. Seine äußere Haltung und Würde suchten die Tatsache zu verbergen, daß er ohne Notwendigkeiten und ohne Linie war. Seine kompromittierende Ehe war nicht die Konsequenz einer Lebenshaltung, sondern er verdankte sie, wie ein kleiner unverantwortlicher Bürger, dem Zufall; seine wissenschaftlichen Erkenntnisse waren nicht die Stationen auf dem Wege zu einem herrlichen Ziele, das eine um ihre Wahrheit ringende Seele zu erreichen suchte, sondern die Resultate aus Gelehrtenneugierde, Experimentierkunst und kluger Kombination,

denen keine Erschütterung voranging oder folgte. Und als Dichter war er — ganz abgesehen von der fatalen Fülle mäßiger Gelegenheitspoesie — auch in seinen anspruchsvolleren Sachen in dem Sinne ein Gelegenheitsdichter, als sie Anregungen entsprangen, die mehr auf äußeres als inneres Erleben zurückgingen.

Für eine Zeit, deren expansive und imperialistische Politik von den Bedürfnissen des Tages und deren künstlerischer Ausdruck von den Reizungen des Auges diktiert wurde, war der flache Universalismus der „goethischen Weltauffassung", die analytischen Geistes, ohne innere Struktur und Notwendigkeit war; die, ohne den Boden zu verlassen, weder in die Tiefe noch in die Höhe gehend, die ganze Oberfläche irdischen Materials kaltblütig abgraste, der bequeme und angemessene geistige Inhalt. Der neue Deutsche übernahm ihn mit derselben schönen Selbstverständlichkeit, mit der er sich von Bismarck „das Reich" hatte schenken lassen. Man war stolz und beglückt: jedes Gretchen sah sich verewigt, jeder Philister konnte geistig miterleben, jeder Gelehrte sich in seinem Spezialfache irgendwie auf den Großen berufen, und die Hände der Literaturprofessoren regten sich unermüdlich, um die Erkenntnis des erhabenen Lebenslaufes durch die Mitteilung bisher unveröffentlichter Weinbestellungen und Wäscherechnungen zu bereichern. —

Goethe hatte nicht die opfernde Liebe, die sich an große Empfindungen und Ideen verschenkt. „Es fehlt ihm ganz an der herzlichen Art, sich zu irgend etwas zu bekennen," schreibt Schiller, und an anderer Stelle: „er macht seine Existenz wohltätig kund, aber nur wie ein Gott — ohne sich selbst zu geben — dies scheint mir eine konsequente und planmäßige Handlungsart, die ganz auf den höchsten Genuß der Eigenliebe kalkuliert ist. Ein solches Wesen sollten die Menschen nicht um sich herum aufkommen lassen."

Und dieses ist sicher wahr: so wenig diese im Grunde ungütige Art, die nicht mit dem Herzen, nur mit dem Verstande an die Dinge sich knüpft; die, von erotischem Erleben abgesehen, ohne Leidenschaft war, und selbst der jedem Sterblichen heiligen Liebe zur Mutter und zum Vaterlande nur wenig sich

erschloß, einer vornehmen Natur sympathisch sein mußte („dieser Charakter gefällt mir nicht", schrieb Schiller), so wenig konnte sie als Gesinnung für eine neue Form ausreichender Inhalt sein.

Die Herrschaft der goethischen Weltanschauung reichte bis in den Anfang unseres Jahrhunderts hinein. Dann begann allmählich eine Reaktion gegen diesen Geist der Expansion und des Kosmopolitismus; man suchte mit dem Herzen eine Heimat, bekannte sich zu bestimmten Dingen und die schätzende und wählende Liebe trug die Steine zusammen, die zur Errichtung des gotischen Domes der deutschen Seele dienen konnten. Die Herrschaft der Materie war zu Ende, die der Idee begann. An die Stelle von Objektivität und Ruhe traten Sehnsucht und Leidenschaft, das Bekenntnis trat an die Stelle der Erkenntnis, die Synthese löste die Analyse, der Geist Schillers den Goethes ab. Der große Prozeß der Verinnerlichung vollzog sich.

Schon vor dem Kriege war diese neue Gesinnung in der Jugend lebendig, aber noch war sie nicht erstarkt genug, um einen entscheidenden Einfluß auszuüben. Die Woge des furchtbaren Erlebens ging über sie dahin. Jetzt erhebt sie sich mit dem Anspruch, Geltung zu haben — bereit, der Inhalt einer neuen deutschen politischen Form zu sein, an Intensität, an Gehalt, an Struktur der früheren Gesinnung überlegen, fähig zu begeistern und zu beglücken.

Der Stuhl des „Olympiers" aber steht einsam wie so mancher Thron vergangener Macht. Er, dessen Geist in schwerer Zeit zu leicht befunden wurde, von dem Schiller sagte, daß er sich selbst nie gegeben, daß er aus dem höchsten Genuß der Eigenliebe ein Ideal von Glück sich geschaffen habe, vermag Vertrauen und Liebe heute nicht mehr zu wecken. Er, der in seiner Art der Größte war, aber dessen Art nicht groß genug war, die Menschheit zur Höhe zu führen, sei aller Zeichen des Vorrangs entkleidet: doch als Bürger unter Bürgern mag unter vielen auch er im neuen Reiche des Geistes willkommen sein.

BERLINER THEATER

Von Max Herrmann-Neiße

Das neue Theater „Die Tribüne" zeigte seine zwei ersten Leistungen: einen *Hasenclever-* und einen *Toller-Abend*. Der übertriebenen Pflege des Malerischen will es die Pflege des Klanglichen, des Wortes entgegenstellen, nicht mehr durch Aufmachung den inneren Gehalt eines Stückes unterdrücken, sondern mit der Ehrfurcht vor dem Sprachmaterial auch der Seele dieses Sprachmaterials, dem Geiste einer Dichtung Ehrfurcht bezeugen. So gewiß für manche Schöpfungen diese Hör-Bühne zu fordern und so gewiß sie auch als Gesinnungsbühne ihre Mission hat und behalten soll, so gewiß ist auch zu betonen, daß diese Art nicht die alleinberechtigte sein und nicht die grundsätzliche allgemeine Verkümmerung jener Elemente des Theatralischen bedeuten darf, die in der Schau-Bühne dem ganzen Bezirk die wundervollste Fülle der Wirkungs-, Entwicklungs- und Glücksmöglichkeiten gewähren. Gerade das Quantum Flitterhaftigkeit, Sinnlichkeit, Buntheit, ja süßer Kitsch gehört dazu, daß der gesamtmögliche Genuß des Theatralischen ausgeschöpft sei, das hold Komödiantische, das eine Vorstellung eben über den nüchternen Vortragseindruck emporhebt zum alle Instinkte und Nerven bezaubernden Theatererlebnis. Die ersten Arbeiten des Unternehmens, dem man wünscht, es könnte bald mehr an die Massen appellieren, hatten geringen literarischen, anständigen bühnen- und sprachtechnischen Wert. Als Eröffnungsgabe hatte man unglücklicherweise zwei in Form und Inhalt gleich fatale Sachen von *Hasenclever* gewählt, *„Der Retter"*, *„Die Entscheidung"*. Die erste, langgedehnte Bombastik, enthüllt im Grunde eines „politischen Dichters" Eitelkeit. „Es soll der König mit dem Dichter gehen", bleibt eine reaktionäre Sentimentalität, auch wenn dieser Dichter sich antimilitaristisch gibt, und eine fatale Selbsteinschätzung, die nach oben schielt. Obendrein wirft Mystik zuletzt noch das bißchen Logik über den Haufen. Eine Farce gab dann gar, statt eines Revolutionsstückes von radikalem Temperament und Glauben, schon eine Revolutions-Satire; oberflächlich, plump, leichtfertig, ohne den Gipfelstandpunkt wirklicher, mit dem eignen Opfer besiegelter Überlegenheit. Die Aufführung war noch unausgeglichen, gut und böse hart nebeneinander, aber der Stil für die Farce nicht schlecht, heruntergefuchtelte Clownerie. — Den ersten Triumph holte sich das Darstellungsprinzip der Bühne mit *Tollers „Wandlung"*. Das Stück im Grunde bürgerliche Opposition: des Juden Sehnsucht nach einem Vaterland vermengt sich mit dem andern Thema vom phantasielosen Jüngling, den erst der am eigenen Leibe erlittene Krieg zum Aufsässigen von der phrasenvoll dämpfenden Observanz macht, in einen Kinderbrei. Eine dilettantische Angelegenheit, deren Täppisches sich doch als theaterwirksam erwies. Allerdings hatte der Regisseur Karlheinz Martin das Verdienst daran, der den einheitlichen Willen seines starken Könnens hier einsetzte, Tonfall, Geste und Belichtung entschlossen zusammenhielt und ein intensives Gebild von rhythmischer Leidenschaftlichkeit schmiedete. Das Nur-Angedeutete des äußeren Rahmens, wo eine Kurzschrift vom Bühnenbild das Notwendigste notiert, paßte für den

schemenhaften Charakter dieser Szenen, deren Banalität durch Ausführlichkeit tödlicher entblößt worden wäre. Nun aber sollte diesem Theater ein geeigneter Dichter erstehen, Schöpfer vielleicht eines dramatischen „Der Mensch ist gut!" Einer, der die wirklich erlebte Inbrunst der Propaganda hat, daß der Mut zur Einfachheit das „Werde wesentlich" bedeute.

Hermann Kessers Tragikomödie „Summa summarum" ist diese ersehnte politische Dichtung großen Stiles und echter politischer Leidenschaft auch nicht. Sie bewies wohl einige Witterung, als sie 1917 schon so resolut das Feudalistische abgetan sein ließ, aber sie bekennt sich doch nicht unzweideutig genug und ist mit gefirrem Finger, nicht mit dem Herzen gemacht. Im üblichen Schema wird ein Liebespaar gehalten, faustdick die Gegensätzlichkeit gewählt, ein unglaubliches Fossil von Adelspute und ein Monstrum von Politiker gezeichnet, die Zutaten von allerlei bewährten Mustern geholt und ein Akt gemischt, der schließlich doch Familienblatt bleibt. Das „Kleine Theater" führte ihn nicht gerade hinreißend auf. Hans Junkermann war ein Baron ohne Vornehmheit und Diskretion, und allein Gustav Rodegg in einer unergiebigen Rolle von schauspielerischer Qualität. Hasenclevers Farce verwandt ist *Harry Kahns Schlüsseldrama „Krach"*. Bekam man dort den Eindruck: ein Enttäuschter verspotte Revolutionäres, so bleibt hier die unerquickliche Empfindung, den Bürgern werde ein Revolutionär preisgegeben auf die übelste bürgerliche Art, indem man ihn der Lumperei verdächtigt. Mir scheint, die literarischen Spekulanten beginnen sich schon wieder umgekehrt zu orientieren, verlassen eine Sache, die augenblicklich schlecht steht, und nehmen Fühlung mit den Instinkten der vorteilhafteren Gegenseite. Ich schrieb schon einmal, daß die persönliche Attacke auch ein Geniewerk ergeben könne wie Wedekinds „Oaha"; Kahns Produkt aber ist kleinlich und langstielig, mit geschmacklosen Tricks, Unglaubwürdigkeiten, Anmaßung, Geschmus, selber eine typische Literatenfrucht. Das „Kleine Schauspielhaus" (das jetzt mit dem „Kleinen Theater" vereinigt ist) gab sich dazu her, sie unter der Leitung des Verfassers selbst zu spielen. Es hätte das in einem Blitztempo tun müssen, aber solchen Schmiß hatte nur der Schauspieler Vallentin, der einen fröhlichen Schieber brillant dahinflirren ließ. Dazu gab Lupu Pick seine unentrinnbaren Humore.

Mancher hält *Georg Kaisers „Bürger von Calais"* für die überzeitliche politische Tragödie großzügigster Lienienführung. In Wahrheit ist sie auf Knalleffekte gearbeitetes vaterländisches Festspiel. Dreimal wird in einer Unendlichkeit von hohler Deklamation eine verzwickte Spannung herausgeknobelt, und weil alles von einem kalten Wirkungshascher gedeichselt ist, bleibt auch bei Stellen erschütterndster Stofflichkeit jedes Herz kühl bis in den Grund. Mit solchen Apotheosen des blinden, leiblichen Heroismusses weiter die Menge zu verwirren, scheint mir um so verwerflicher, wenn es durch einen Routinier geschieht, den kein Zwang innerer Überzeugung entschuldigt, vielmehr seine berechnende Handfertigkeit noch tiefer verdammt. Ein angepappter Greisentoast auf die freie Vereinigung Gleichberechtigter

erteilt nach so viel nationalem Knallgebläse keinerlei Absolution, und die „Volksbühne" hätte sich nicht dadurch sollen verleiten lassen, ihren Gästen diesen Bramarbas vorzusetzen. Dabei bot sie viel Tüchtiges auf, Bühnenbilder von Karl Jakob Hirsch, die von einer steilen, monumentalen Gliederung waren, Chorwirkungen, die ihr Auf und Ab gut ausbalanziert hatten. Stahl-Nachbaur war ein solider, gefaßter Eustache; Leo Victor ein Feldhauptmann von metallener Gedrungenheit; Hans Halden besaß den Glanz des Hochmuts; Helene Fehdmer verhallende Mütterlichkeit, und der ganze Abend blieb durch ununterbrochene Verwendung der stärksten Grade Lärm schmerzhaft im Ohr.

Von der hypertropischen Heldenaufpäpplung dieser Knallerbsenhistorie sich zu erholen, wähnte man *Shaws Helden*-Persiflage geeignet, die das „Kleine Theater" wieder hervorgeholt hatte. Leider stellte sich heraus, daß dies Gewitzel den heldischen Wahn ja gar nicht radikal erledigt. Diese zivile Fortschrittlichkeit, die einen Fabelbalkan durch die überheblichsten Kalauervorwürfe zu treffen meint, ist für das blutige Gericht des Themas zu subaltern, und so ein Amüsement mit den landläufigen Schwanktips nicht das geeignete Mittel, den unauslöschlichen Abscheu zu erwecken, der der verbrecherischen militaristischen Barbarei gebührt. Shaws Bonhommie setzt einen Bluthund bloß in eine gewisse schwerenöterische Nachsichtslächerlichkeit, betrachtet das Mörderische wie eine Kuriosität, läßt seinen Angriff ohne das Swiftsche Format, das für immer vernichtet. Diese überlebte Frozzelei hätte man im Operettenhusch abkurbeln sollen, getrost etwas hanswurstig, statt dessen unterstrich eine ordentliche Lustspielbehaglichkeit ihre Leere. Dabei blieben die Einzelleistungen annehmbar: Alice Torning vor allem in Maske und Spiel von redlicher Komik, Hans Junkermann sehr ulkig struwwelig, Willi Kaiser spaßig trocken und Franz Rauch parodistisch posierend.

Wie mittlere Talentiertheit die neue Szenentechnik anwendet, zeigt *Rolf Lauckners Drama „Christa die Tante"*. Das bei Strindberg Gelernte aufs Kleinmalerische einer Charakterstudie übertragen. Der nicht uninteressante Stoff — ein Balzac-Thema: die erotischen Nöte der bejahrten Jungfrau — hätte früher eine realistische Tragikomödie ergeben; hier wird er in neun Bilder aufgelöst, mit unnötiger Tiefsinnromantik verbrämt und in symbolische Refrainstimmungen eingetönt. Ein paar gute Entlarvungen dämmern auf, werden aber nicht bis ins rücksichtslose Urteil durchgeführt: wenn das Glitschrig-Dalbrige peinlicher Elternlüsternheit quickert oder der Reigen in allerlei unterirdische Zweideutigkeit verdrängter Altmädchenphantasie gespenstert. Das Lessing-Theater bereitet dem Stück eine ausgeglichene taktvolle Wiedergabe, sauber bis ins Detail. Die Bühnenbilder nach Entwürfen von César Klein stecken den einzelnen Stationen des Werks ihre Sphären ab, jene Mittellage der Stimmung, in der sie immer auch als Allegorien des Lebens vom Verfasser gemeint sind. Ilka Grüning schuf eine nicht zu vergessende Menschin, mit zauberhaftem Blick und Ton, mit Höchstem etwa in der Schlußszene oder wenn sie einen Gallimathias zum nebensächlichen

Instrument für echte seelische Passion machte. Kurt Vespermann war in der Jungenrolle ganz ohne Falsch, und er und Maya Hart gaben einer Liebesszene volles Leben. Hanns Fischer hatte charakteristisch alle Nüancen selbstgefälliger Spießerhaftigkeit, Centa Bré rundliche Schäkerbanalität eines Bürgerfrauchens, H. Straßmann-Witt die zotige Burschikosität eines weiblichen Hagestolzes, Marta Hartmann einer Nähterwitwe einschichtigen Jammer.

Selbständig, aus den Bedürfnissen seines Sujets heraus, entwickelte *Ossip Dymow* seine Alltagstragödie *„Nju“* in einer Reihe von kleinen Ausschnitten. Das ist eine erschütternde Dichtung von wundersamer Zartheit, die des Daseins groteske Stupidität mit ein paar Lichtern übertastet und um so tiefere Tragik holt aus einem Schicksal, das ohne heroische Geste mit seinem ganzen Dreck und seiner ganzen Infamie, Wahnsinnigkeit, Erniedrigung geschluckt werden muß. Die Kammerspiele verdarben diese holdseligen Paraphrasen leider durch eine Ausarbeitung, die keinen Hauch russischen Seelenklimas besaß. Die Stimmung war fast herberes Salonlustspiel, und Johanna Terwin machte nur ganz äußerlich die Gebärden der Titelrolle. Werner Krauß hatte sich den Gatten ins Deutschbiedere transponiert, aber innerhalb dieser selbstgewählten Form dann doch seinem großen Können Raum geschaffen. Moissi spielte bisweilen mit sich selber, war ein literarischer Liebling von oft reizvoller spitzbübischer Koketterie. Nur Margarethe Kupfer machte aus der kleinen Rolle einer Kinderfrau eine schlechthin ergreifende Wahrheit.

MÜNCHNER FESTSPIELE 1919/DAS SCHAUSPIEL

Von Hermann Kasack

Für die Gesamtleitung der Münchner Festspiele, die vom 25. Juli bis zum 6. September im Großen und Kleinen Haus des Nationaltheaters (früher: Hof- und Residenztheater) und im Prinzregententheater vor sich gingen, zeichnete der Intendant Victor Schwanneke. Das Vorrecht der Oper über das Schauspiel zeigte sich schon ziffernmäßig: 24 Opern mit 33 Aufführungen standen 5 Schauspiele mit 11 Aufführungen gegenüber. Es erscheint einigermaßen fragwürdig, ob ein so schmal gesteckter Rahmen, wie dieser für das Schauspiel, Namen und Charakter einer Festspiel-Veranstaltung tragen darf. Denn worin unterschiede sich diese zunächst von einem laufenden Spielplan, wenn nicht darin, daß hier eine Bindung von einzelnen Stücken versucht würde, deren Geschlossenheit im gleichen Autor, in Einer Stilepoche, im Umriß einer Entwicklung usw. liegt. Das für die Festspiele aufgestellte Programm gab diese Reihenfolge: *Grabbe: „Hannibal“ / Schiller: „Die Räuber“ / Kleist: „Das Käthchen von Heilbronn“ / Hofmannsthal: „Jedermann“ / Wedekind: „Herakles“.* Für den Plan dieser Auswahl läßt sich wohl kein anderer Grund finden als jener triftige: daß diese Stücke dem Repertoire des Nationaltheaters angehörten, daß an sich beliebige Aufführungen, die als besonders glücklich angesehen wurden, schnell zusammengestellt worden sind.

So handelte es sich bei diesen „Festspielen" weniger um eine dramaturgische Einheit, als um eine zufällige Reihe von Stücken, die ebenso gut (oder schlecht) hätte verkürzt, erweitert wie auch verändert werden können. Und es ist bezeichnend genug, daß an Stelle des *„Herakles"* ursprünglich Hasenclevers *„Antigone"* gespielt werden sollte, (was, wie es heißt, nur aus technischen Gründen fallen gelassen werden mußte). Entbehrte also das Programm des inneren Zusammenhangs, der die Betonung eines Festspielmäßigen verdient hätte (Oder? Sollte in einem Bestreben, einen klassischen Cyklus herzustellen, jene Verwechslung unterlaufen sein, die sich am legendären, historischen, heroischen Stoff (z. B.: klassisches Altertum!) sättigt . . .?), — mit um so größerer Sorgfalt vorbereitet durfte man die einzelne Aufführung erwarten.

Hier nun stritten miteinander jene Tendenz, die sich am eindeutigsten mit dem Begriff „Hoftheater" bezeichnen läßt, und jene, die wir mit dem (etwas fälschlichen) Begriff der Stilbühne zu nennen uns gewöhnt haben. So wehte in der Neu-Einstudierung des *„Käthchen von Heilbronn"*, dessen Spielleitung Math. Lützenkirchen führte, die böse alte Hoftheaterluft, Ritterrüstungen klirrten, Feuerwerk prasselte, Kämpfe machten sich lächerlich, hohles Pathos rollte bombastisch über Bretter und Kulissenbäume, und nur mit den (lebenden) Pferden, die ihren barbarischen Theaterclou noch bei der Generalprobe abzugeben hatten, wurden wir in der Aufführung selbst verschont. Es ist ein grundlegender Irrtum, das Romantische einer Szene sich im romantisierenden Effekt auswirken zu lassen. Gegen den Schwulst der Aufmachung, dessen vertrautem Geist sich die Schauspieler nur zu willig akklimatisierten, stand allein, und in ihr Untergehen verloren, die Darstellung des Käthchen — doch sei über einzelne schauspielerische Leistungen später, im Zusammenhang, gesprochen.

Die Neu-Einstudierung der *„Räuber"* mußte ich versäumen; die drei weiteren Aufführungen bewegten sich, in steigender Linie, auf einem ungleich höheren Niveau. Spürbar in ihnen war das Walten der Einen Hand, in der alle Fäden zusammenlaufen: Albert Steinrück.

So war *„Das alte Spiel von Jedermann"* (Hofmannsthal mit Einem t, verehrtes Programm) in einen holzschnittartigen Rahmen gestellt, der nur an manchen Stellen, wo das Hoftheater sich seine „Wirkung" nicht entgehen lassen konnte, zu farbig und dekorationssüchtig war, oder von der Eitelkeit eines „Sprechers" unterbrochen wurde. Ein vorderes, mittleres und hinteres Plateau, je durch einige Stufen verbunden, deutete die alte dreigeschichtete Bühne an, Verwandlungen wurden durch die Beleuchtungsregie gut verwaltet. Die Personen waren zum Teil als Marionetten gefaßt, z. B.: Tod/Teufel/Koch — leider nicht einheitlich. Waren hier also, auch im Schauspielerischen, die eingangs erwähnten heterogenen Elemente noch vermischt, so brachte die Aufführung des *„Hannibal"* — trotz naheliegender Gefahren — die wesentliche Loslösung vom alten Stil. Vollends in der Uraufführung des *„Herakles"* war Wille und Durchführung einheitlich in der eindeutigen Absicht der Stilbühne. Für beide Aufführungen hatte Emil Pirchan Szenenbilder geschaffen,

die in breiter Einfachheit, dem großen Rahmen der Bühne des Prinzregententheaters voll angepaßt, fern jeglicher Imitationskulisse und Stimmungssphäre, den Inhalt der Szene zu monumentalisieren bestrebt waren. Im *„Herakles"* war, für die Bilder des einzelnen Aktes, ein gleicher Bühnengrundriß festgehalten, eine begrüßenswerte Andeutung, das Bindende der wechselnden Bilder in Einer Folge in die äußere Erscheinung umzusetzen. Eine gleiche Absicht, wenn auch in anderer Form, lag auch der bekannten Berliner Traumspiel-Inszenierung zugrunde, und ebenso wie dort wurde auch hier versucht, durch musikalische Brücken die Verwandlungen der Szene zu verwölben; die gefällige, den Text unaufdringlich interpretierende Musik zum *„Herakles"* stammte von Friedrich Reisch. In jeder Hinsicht glücklich und klug waren die Bearbeitungen des *„Hannibal"* und des *„Herakles"*, die Steinrück zu verdanken sind; mit außerordentlichem Geschick z. B. bei diesem — neben der Streichung in II, 9 — die Umstellung des Gebetes an den Schluß von III, 11. Mit Ausnahme des Irrtums im letzten Bild, das, gegen Wedekinds Vorschrift, doch hinter Schleiern gespielt wurde, war in dieser Herakles-Aufführung, was betonenswert erscheint, jeder Hauch eines Kitsches, den sich der Geist eines Hoftheaters nicht hätte entgehen lassen, wohltuend vermieden. Zwei Dinge hätten (und sollten für Zukünftiges) besser Dämpfung erfahren: die Anwendung von Flamme und Rauchdampf, die leicht zum selbstgefälligen Mätzchen werden, und — die Sprechtechnik des Souffleurs.

Die Massenszenen, die noch im *„Käthchen"* in heilloser Verwirrung tobten, im *„Jedermann"* sich opernhaft gebärdeten, wurden im *„Hannibal"* und vor allem im *„Herakles"* als disziplinierte Chöre behandelt. Das schauspielerische Ensemble wäre dringender Reinigung bedürftig; das Gesicht der Szene war zumeist von einer überragenden Einzelleistung bestimmt.

Annemarie Seidel, die von den „Kammerspielen" jetzt in den Verband des Nationaltheaters übergegangen ist, vermochte zwar ihr Wesen mit der Rolle der Iole im *„Herakles"* nicht in Einklang zu bringen, aber sie schuf das Käthchen mit einer in Haltung und Wort gleich innigen Keuschheit, sie öffnete und schloß sich wie eine klare Blüte. Gegen ihr naiv-einfaches Spiel brandeten vergebens die komödiantenhaften Effekte, wie sie die nur rhetorische Leistung Fr. Ulmers (Graf vom Strahl) — der erst als Prometheus im *„Herakles"* seine Sprachkultur berechtigter anwandt —, wie sie das hohle und verlogene Pathos Eugen Guras brachte, der ebenso hier (als Theobald Friedeborn) wie als Oineus im *„Herakles"* den Geist der alten Schule, störend und verderblich genug, vertrat. Lützenkirchen, der sich als Spielleiter der Käthchen-Aufführung so unglücklich bewies, gab als Jedermann eine vom Standpunkt des Hoftheaters aus gerundete Leistung, die ebenso anzuerkennen ist, wie Auffassung und Absicht als solche abzulehnen und zu bekämpfen sind. Bemerkenswert waren noch im *„Hannibal"* Florath und Waldau ein in Maske und Sprache ausgezeichneter Prusias), und Stettner, der (seine kleineren Aufgaben wiederholt mit souveräner Geste erfüllte. Die Besetzung der Frauenrollen im *„Herakles"* war ein arger Notbehelf: Dejaneira — oh Tilla Durieux! — blieb in Käthe Bierkowski eine besser mit Still-

schweigen zu übersehende Sünde; auch ihre Kunigunde (im *„Käthchen"*) bewegte sich durchaus im Rahmen des Hoftheaters, über den auch Luise Hohorst, so sympathisch ihre Tonfarbe in Jedermanns Guten Werken war, nicht heraussteigt. Und sonst: Felicitas Persing —: Hm. Hm. Und schließlich noch Magda Lena, als Alitta (*„Hannibal"*) zu unruhig-gedrängt, als Pythia (*„Herakles"*) in versprechendem Bestreben, eine klassische Linie strenger Selbstzucht anzudeuten.

Bleiben noch Kurt Stieler und Albert Steinrück: Stieler, der glänzende, biegsame; Steinrück, der lohende, schwerblütige. Als Hermes im *„Herakles"*, als Turnu im *„Hannibal"* erwies jener seine großen Fähigkeiten und Fertigkeiten; nie stellte er seine Leistung fordernd heraus, als dienendes Glied fügte er sich dem Rahmen des Ganzen ein. Er war der würdige Partner Steinrücks, der als Herakles und Hannibal selbst jene außergewöhnliche Kraft entwickelte, die alles in ihren Bann zieht. Seine Leistungen sind stets dramaturgisch durchgebildet: er weiß die Höhepunkte des Stückes und der Rolle, auf diese Momente hin führt die so eindeutig bestimmte Linie seiner Darstellung, und in ihnen gelingt ihm dann die restlose Umsetzung. Trafen sich im Hannibal Charakteristisches seines schauspielerischen Wesens mit dem der Rolle von vornherein: von gleicher Schwungkraft getragen waren Auffassung und Durchführung des unklassischen Helden Herakles. Über sein Schauspielertum im einzelnen zu berichten, mag Späterem vorbehalten bleiben. Seine außerordentliche Arbeit um die Festspiele — als Dramaturg, Spielleiter, Schauspieler — verdient uneingeschränkte Anerkennung.

So ergibt sich, rückblickend auf das Schauspiel in den Münchner Festspielen von 1919, dieses Bild: Bot das Programm auch nicht die notwendige Einheitlichkeit, so erwiesen die Aufführungen ein fortschreitendes Bestreben, den traditionellen Stil des „Hoftheaters" abzulösen durch die einfache, neuen Experimenten zugängliche, stilisierte Bühnenkunst, ein Unternehmen, das ebenso mit Albert Steinrücks Persönlichkeit stand (oder ohne sie fiel) — wie auch ihm der letzte Schlußpunkt noch nicht zu setzen ist.

DÜSSELDORFER THEATER *Von Heinrich Wilhelm Keim*

Die Revolutionszeit war für das Schauspielhaus — Lindemann-Dumont — die schwerste Krise, die es bisher durchgemacht hat. In innere Angelegenheiten des Hauses — Entlassung eines Schauspielers — griff ein spartakidischer Vollzugsrat ein und nahm der Direktion damit die Möglichkeit, die Rechte im eigenen Haus zu wahren. Als auch in künstlerischen Fragen von verständnislosen Außenstehenden und anmaßend aufdringlichen Idealisten über den Kopf der Direktion Bestimmungsrechte verlangt wurden, legten Luise Dumont und Gustav Lindemann die künstlerische Leitung des Schauspielhauses nieder. Sie verließen damit einen Posten, auf dem sie 14 Jahre lang unter unsagbaren Schwierigkeiten und zermürbenden Enttäuschungen ihre Ideale von Schauspielkunst und Kunstpflege gegenüber stumpfsinnigem Unverstand und feigem Übel-

wollen behauptet hatten. Daß Gustav Landauer, der Nachfolger des in einem Augenblick menschlicher Schwäche von der Direktion seiner Stellung enthobenen Dramaturgen Hans Franck, sich in die Münchner Revolution stürzte, ohne diese entsetzliche Groteske auf sein reines Wollen glätten zu können, war ein weiterer Schlag gegen das Schauspielhaus. Und es ist nur einer Linksmehrheit im Stadtparlament zu verdanken, daß nicht blindwütige Reaktion und schamhafte Orthodoxie diese Auswahlbühne des Westens durch Verweigerung des Zuschusses zu Fall brachten. Lindemann-Dumont verpachteten das Theater zunächst für ein Jahr an die beiden Bühnenmitglieder Henckels und Holl.

Die neue Direktion zeigte mit der Uraufführung eines schwedischen Dramas von *Pär Lagerkvist*, dem jungen Kritiker am „Svenska Dagblad", daß sie in der Richtung und der Intensität künstlerischen Wollens absolut mit der frühern übereinstimmt. Dies Stück, *„Die schwere Stunde"* ist deshalb für Düsseldorf von besonderer Bedeutung, weil es das erste expressionistische Drama ist, das hier aufgeführt wurde. Der Schwede Knut Ström, der künstlerische Beirat der Bühne, inszenierte es mit einer Einfühlungskraft und einer so vollständigen Abstraktion von allem Wirklichen und Überlieferten, daß jedes Bühnenbild wie jedes Wort und jede Bewegung des Schauspielers im höchsten Sinn allbedeutend wurde. Das Ausscheiden Ströms, der nach Götaborg berufen wurde, veranlaßte die neue Direktion zu einem Versuch, der offenbar sehr vielversprechend ist. Sie will Stücke von scharf ausgeprägtem Stimmungs- oder Gedankengehalt geeigneten Düsseldorfer Malern zur Inszenierung übergeben, um damit die Gewähr zu bekommen, dem künstlerischen Beirat nicht Stücke vorzulegen, die ihm organisch fremd sind. Wie stark eine solche Kraftvereinigung auf ein Werk wirken kann, bewies die Aufführung von *Hebbels „Gyges und sein Ring"*. Dabei ist auch die Beobachtung wesentlich, daß Hebbel der Stimmung unserer Kunst ganz außerordentlich nahkommt. Seine Verankerung des Tragischen im Metaphysischen, sein Erarbeiten des allgleich Gegensätzlichen in Mann und Weib, die scharfe Schneide seines Wortes, das ganz transparent für den Geist geworden ist, alle diese Gegebenheiten hebbelscher Kunst erfassen wir heute leichter als es den Menschen seiner Zeit möglich gewesen sein mag — auch wenn wir ihm in die dialektische Behandlung des Gefühls und Gedankens nicht zu folgen vermögen. Mit der Inszenierung war der Maler Walter von Wens betraut worden. Er legte alles darauf an, keinen einengenden Wirklichkeitsstil aufkommen zu lassen. Sparsamste Verwendung notwendigster Requisiten; strengste stilistische Einheit; zur Überhöhung: Verlauf unendlichen Ornaments, blendende Horizontfläche, die auf nach rückwärts ansteigender Bühne die Figuren wie Prinzipien in sich saugt. So, ohne je aufdringlich zu werden, gab diese Inszenierung dem Geistigen des Stückes den ungeheueren Rhythmus, der das einzelne Geschehen ins Metaphysische hineinschwingt. Eugen Klimm, der zum ersten Mal sich zeigte, traf im Kandaules mit prachtvoller Sicherheit die Linie, die dem König die lebendigen Züge gibt: untätig aus Güte; stolz und stark ohne Aktivität; nicht weit genug, eignen Glückes selbstgewiß zu sein. Und wie jeder Mann: von allumfassendem Menschentum einen Schritt entfernt. Ohne persönliche Schuld; metaphysisch

durch seine Existenz schuldig. Wer denkt dabei nicht an Franz Werfel! Ellen Widmanns Rhodope konnte erst in späteren Szenen ganz in die Größe des bis in sein innerstes Blut reinen Menschen hineinkommen. Wird Rhodope um eine Spur zu lieblich gespielt, so verliert sie an Größe und Glaubhaftigkeit. Peter Essers Gyges mußte Endgültiges über den Schauspieler sagen. Esser stand vor dem Untergang im Virtuosenhaften. Seine Menschen waren nie mehr hemmungsschwer erarbeitet. Wortklang, Gebärde und Bewegung lagen für jeden bereit. Lyrische Monotonie und technische Verblüffung. Sein Gyges zeigte, daß Esser seinen kritischen Punkt überschritten hat. Als erstes: Gyges als Grieche gefaßt; geistig schmiegsamer als der Lyder Kandaules; einfühlungsfähiger; kulturbedingter. Als zweites: dennoch entschiedener, kraftprimitiver als dieser. Nach beiden Seiten stärkerer Ausschlag. Also: ein Rhodopen verwandteres Menschentum. Fritz Holls Regie fand ganz die Linie der Überzeitlichkeit, ohne das Leben auch nur um einen Herzschlag zu kürzen; alle Erscheinung wesentlich und auch das Wesentlichste durchaus erlebbar.

DAS LANDHAUS

EINE LITERARISCHE MONATSSCHRIFT

Herausgeberin Toni Schwabe

Preis vierteljährlich M. 3.50 / Jahrespreis M. 12.–

Das Landhaus bedeutet eine Stätte der Ruhe, der Abgeschiedenheit, in der jeder Tageslärm schweigt und statt seiner die Ewigkeitswerte von Kunst und Dichtung herrschen. In diesem Sinn wurde das Landhaus gegründet, mitten im Krieg entstand es und es hat noch jetzt dieselben Leser und Freunde, die sich dem Namen der Herausgeberin vor vier Jahren anschlossen. — Das Landhaus wird nur nach dem einen Gesichtspunkt geleitet: Wahre Kunst und Dichtung zu bringen, einerlei in welchen Zeiten, oder / in den Literaturen welcher Völker sie zu finden sind. /

PRESSE-URTEILE:

Essener Allgem. Zeitung: Der Titel dieser Zeitschrift ist ein Symbol, denn es herrschen darin die Stille und die Freude, und was sie bringt, liegt nicht auf lauten Straßen.

Straßburger Neue Ztg.: In feinem Sinn geleitet, knapp, geistvoll und klar.

Freiheit: Wir weisen neuerlich auf diese feine, eigenartige Zeitschrift hin, die sich dem Literatenstreit gleich fern hält, wie dem politischen und ihren Wert darauf legt, nur durchaus wertvolle, selbständige Kunstwerke zu bringen. Diese Zeitschrift ist wirklich aufs wärmste zu empfehlen.

Weimarer Schriftstellerztg.: Ich fand viel Schönes und Tiefes in diesen Blättern. Was an jüngstem Geist zu Worte kommt, ist geadelt. Toni Schwabe hat eine glückliche Hand.

Augsburger Postztg.: Vor drei Jahren erschien das erste Heft des Landhaus, nun wächst der vierte Jahrgang heran, breitet sich aus und reift, zusehends fast, wie gesegnete, reife Saat. Schönheit ist Wahrheit. Schönheit ist Ewigkeit. Wer Schönheit pflegt und sucht und weitergibt, wie Toni Schwabe, der mehrt die Kraft und das Licht in der Welt. Ihre künstlerisch reine, literarisch wertvolle und menschlich tiefe Zeitschrift „Das Landhaus" will und kann jedem, der sie liest, Freude, Erhebung und Bereicherung sein.

LANDHAUS-VERLAG/JENA